

# Literaturwissenschaft in ihrer Zeit Ein Rückblick

Bürger, Peter

Veröffentlicht in:  
Jahrbuch 2006 der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft, S.97-110



J. Cramer Verlag, Braunschweig

## **Literaturwissenschaft in ihrer Zeit Ein Rückblick\***

PROF. DR. PETER BÜRGER

Hans-Thoma-Straße 25  
D-28209 Bremen

Sehr verehrter Herr Kollege Klein, liebe Renate Stauf, liebe Kollegen, meine Damen und Herren,

ich danke der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft für die große Ehre, die sie mir mit der Verleihung der Gauß-Medaille angedeihen läßt. Kritische Intellektuelle, zu deren kleinen Nachfahren ich mich zähle, sind in früheren Zeiten selten durch Ehrungen ausgezeichnet, häufig dagegen verfolgt worden. In der Biographie Rousseaus verschränken sich Verfolgung und Verfolgungswahn, Fichte verliert seine Jenaer Professur, Marx und Heine sterben im Exil, Nietzsche wird wahnsinnig. Wenn heute kritische Intellektuelle eine Auszeichnung erhalten, sollte man daraus noch nicht den Schluß ziehen, der Intellektuelle habe seinen Ort in der Gesellschaft gefunden, eher besteht Anlaß zu dem Verdacht, daß er im Zeitalter der Medien viel von seiner einstigen Wirkmächtigkeit eingebüßt hat. Adorno hat ihn bereits Mitte des 20. Jahrhunderts als „dummen August“ charakterisiert.

Das ist der Wermutstropfen in der Freude, die ich über die Auszeichnung empfinde, obwohl ich zu einer Generation gehöre, die sich mit dem Freuen schwer tut. Besonders freue ich mich, sie von der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hier in Braunschweig in diesem historischen Rahmen zu empfangen, weil Christa Bürger und mich vieles mit dieser Stadt verbindet. Beide haben wir in den von Renate Stauf initiierten öffentlichen Vortragsreihen gesprochen, und beide verdanken wir dem Herzog Anton Ulrich-Museum und seinem Kupferstichkabinett Erfahrungen im Umgang mit der Kunst des Manierismus und des Barock, wie sie heute im Zeitalter der Eventkultur selten geworden sind. Um so lieber habe ich anläßlich einer Veranstaltung zum 250. Jubiläum des Museums in Berlin von unseren Erfahrungen berichtet. Mit der Verleihung der Gauß-Medaille nun wird unsere schon so enge Beziehung zu dieser

---

\* Vortrag anlässlich der Verleihung der Gauß-Medaille durch die Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft am 23. Juni 2006.

Stadt nicht nur ins Festliche gesteigert, sondern gleichsam besiegelt. Dafür danke ich allen, die daran mitgewirkt haben, ganz besonders aber Renate Stauf für die einfühlsame Darstellung meiner Arbeiten.

In der Satzung der Akademie heißt es anlässlich der Verleihung der Medaille: „Der Geehrte soll bei dieser Gelegenheit über seine wissenschaftlichen Arbeiten vortragen“. Die wundervoll distanzierte Formulierung läßt nicht erkennen, auf was für ein heikles Unterfangen sich „der Geehrte“ damit einläßt, zumindest wenn er ein Geisteswissenschaftler ist; denn der kann nicht „über seine wissenschaftlichen Arbeiten vortragen“, ohne zugleich von sich zu sprechen. Heikel daran ist zunächst einmal die Häufigkeit, mit der er sich des Personalpronomens der 1. Person Singular bedienen muß, die Vielzahl der Ichs und Michs, die den französischen Romancier Stendhal vor einer Autobiographie zurückschrecken ließ. Heikel ist das Unterfangen aber vor allem deshalb, weil wir uns über uns selbst im allgemeinen täuschen, wie der große Moralist La Rochefoucauld, ein adliger Frondeur gegen den Absolutismus, längst vor Lacan treffend festgestellt hat. Dagegen hilft nicht einmal die entschiedenste Selbstkritik. Denn wie an Jean-Paul Sartre zu studieren ist, spaltet der Kritiker von dem verworfenen Ich ein grandioses Kritiker-Ich ab und besetzt dieses. – Doch lassen Sie mich zur Sache kommen.

### **Literaturwissenschaft in ihrer Zeit. Ein Rückblick**

Jede Ehrung lädt den Geehrten zu einer Selbstreflexion ein. Bleibt diese aus, bedeutet sie für ihn eine Gefahr, die Gefahr, sich für den Urheber seiner Arbeiten zu halten. Aber das ist er doch, werden Sie mir entgegenen. Lassen Sie mich darauf mit zwei Anekdoten antworten.

1. Der Sohn eines Kollegen überrascht seinen Vater mit einem altklugen Satz. Auf die Frage des Vaters, woher er das habe, antwortet der Vierjährige: Das habe ich alles aus meinem Kopf.
2. Zu dem kleinen Fest, das wir zur Feier meines Abschieds von der Universität mit Schülern und Mitarbeitern veranstalten, haben eine jüngere Kollegin und ihr Mann ein geistreiches Spiel vorbereitet. Sie bringen einen Stapel durch gleiche Umschläge anonymisierter Bücher mit, aus denen sie charakteristische Absätze vorlesen. Die Anwesenden müssen raten, ob der Autor Peter Bürger ist oder nicht und ihre Entscheidung durch Heben einer grünen bzw. einer roten Karte anzeigen. Nicht nur die Anwesenden haben sich oft mehrheitlich getäuscht, auch Christa Bürger und ich waren uns manchmal unsicher; in einem Fall habe ich mir einen Text zugerechnet, der von einem Kollegen verfaßt war, von dem ich mich durch gravierende methodische Differenzen unterschieden wußte.

Aus der ersten Anekdote läßt sich entnehmen, daß das Bewußtsein der Autorschaft bereits vor der Fähigkeit zu eigener Produktion voll ausgebildet ist, aus der zweiten, daß die epochalen Gemeinsamkeiten zwischen Wissenschaftlern weitaus größer sind als die Differenzen, auf die sie ihr Selbstbewußtsein als Autoren gründen. In älteren Texten, in denen noch *Urhab* für das spätere Urheber steht, wird das Wort nach dem Zeugnis von Grimms Wörterbuch vor allem auf Gott bezogen: Gott ist „der erst urhab und schöpfer aller natur“. Wir sind aber nicht die Schöpfer, sondern allenfalls die Redakteure unserer Texte.

Vielleicht ist es das beste, wenn Sie das Folgende als Erzählung nehmen. Damit soll kein ästhetischer Anspruch erhoben werden, und schon gar nicht der auf Referenz- und Bedeutungslosigkeit, die eine modische Literaturwissenschaft zu *dem* Qualitätskriterium von Texten erhebt, sondern an den Zusammenhang von Erzählung und Erfahrung erinnert werden, den Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Der Erzähler* entfaltet. Diejenigen unter Ihnen, die den Aufsatz kennen, werden sich erinnern, daß Benjamin – hier durchaus konservativ argumentierend – die Möglichkeit, Erfahrungen zu machen und weiterzugeben, an die Arbeitsprozesse in traditionellen Gesellschaften gebunden sieht. Weil „nicht mehr gewebt und gesponnen wird“, verfällt, so Benjamin, die Erfahrung und damit traditionales Erzählen. Nun, ich denke, man kann auch in der Moderne noch Erfahrungen machen.

Der Frage, warum einer Literaturwissenschaftler wird, möchte ich am liebsten ausweichen. Was wir Berufswahl nennen, ist oft das Ergebnis von Zwängen, Zufällen und Begegnungen, auch ausgebliebenen Begegnungen. Am liebsten hätte ich nur Philosophie studiert – mein Deutschlehrer Georg Siebers hatte in dem Gymnasiasten die Lust am Denken geweckt –, aber das eröffnete keine Berufsperspektive. Vielleicht ließ sich ja Literaturwissenschaft mit dem Denken verbinden.

Es sah zunächst nicht so aus. Die Germanistik der Nachkriegszeit – die zweite Hälfte der 50er Jahre, in die mein Studium fällt, war immer noch Nachkriegszeit – hatte nicht nur die NS-Vergangenheit des Fachs verdrängt, sondern auch die Methodologie. Man hatte sich auf die umschreibende Deutung des Textes zu konzentrieren, dessen Bedeutung in der Form wiederzufinden. Die sogenannte „werkimmanente Interpretation“ schulte die ästhetische Sensibilität, was nicht wenig ist, gab aber dem Kopf kaum etwas zu denken.

Aus meinem Elternhaus – einem Künstlerpaar, das in den 20er Jahren seine große Zeit erlebt hatte – brachte ich eine vage linke Gesinnung mit auf die Universität und eine Vorliebe für Brecht und Heine, die damals noch keineswegs überall als seminarfähige Autoren galten. Die Problemstellung meiner Dissertation über Heine ergab sich aus dem Spagat zwischen Werkimmanenz und linker Gesinnung. Gegen die herrschende Meinung, daß politische Texte per se keine Kunst seien (da sie wirken wollten, verfehlten sie die Geschlossen-

heit des organischen Kunstwerks), entwickelte ich meine These: es gibt politische Kunst, und suchte sie durch eine immanente Analyse zu erweisen, die die Wirkungsintention zum Kristallisationszentrum des politischen Essays machte. Daß ich seinerzeit gewagt habe, dieses opus eines 22jährigen als Dissertation vorzulegen, läßt sich nur mit meiner deplorablen materiellen Lage rechtfertigen, die einen schnellen Abschluß des Studiums erzwang. Ich erwähne diese Anfänge nur deshalb, weil sich hier bereits etwas zeigt, worauf ich bei meinem Rückblick immer wieder gestoßen bin, eine eigentümliche Vorliebe für den Spagat, die Selbstpositionierung im Dazwischen.

Die 60er Jahre, zunächst als Lektor in Frankreich, dann als Assistent in Bonn, waren eine Zeit des Suchens, die zusammenfiel – und eben darin lag die Chance für unsere Generation – mit einer Zeit des gesellschaftlichen Aufbruchs. Die Schatten des Nationalsozialismus, dessen hartnäckig beschwiegene Verbrechen auf der Nachkriegszeit lasteten, lichteten sich allmählich. Taschenbuchreihen, allen voran die von Günther Busch herausgegebene edition suhrkamp, eröffneten einen Zugang zu den europäischen Debatten der 20er und 30er Jahre, den der Nationalsozialismus unterbrochen hatte. Arbeiten der russischen Formalisten und tschechischen Strukturalisten wurden ebenso wieder zugänglich, wie die gesellschaftskritischen Studien der Frankfurter Schule aus der Zeit des Exils und der ersten Nachkriegszeit. Es brach ein Lesehunger aus, ein allgemeiner Wissensdurst, von dem man heute nur träumen kann. Auch wir, Christa Bürger und ich – wir hatten uns in Lyon kennengelernt und bald darauf geheiratet –, wurden davon ergriffen. Wir lasen ökonomische, soziologische, politologische Studien. Wir lasen Erich Auerbach, in dessen *Mimesis* eine vorbildliche Synthese von Textanalyse und geistesgeschichtlicher Betrachtung erreicht war. Wir lasen Werner Krauss' bedeutsame Arbeit *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, eine ideologiekritische Abrechnung mit der Literaturwissenschaft seit dem Positivismus, die zuerst 1949 in *Sinn und Form* erschienen war. Wir lasen Herbert Marcuses im amerikanischen Exil verfaßten Aufsatz *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, der ein dialektisches Bild der bürgerlichen Kultur entfaltete, „die humane Werte nur als Fiktion zuläßt und damit zugleich deren reale Verwirklichung verhindert“, wie es in der *Theorie der Avantgarde* dann heißt. Wir lasen Lukács, Benjamin, Adorno. Wir lasen Max Weber, Karl Mannheim, Paul Baran und Ernest Mandel. Wir lasen, machten Exzerpte, diskutierten. Daraus entstanden nach und nach die Umriss eines Projekts, das wir im Anschluß an Max Horkheimers Unterscheidung von traditioneller und kritischer Theorie Kritische Literaturwissenschaft nannten. Anders als die auf Intuitionen beruhende Werkimmanenz, deren Resultate sich der intersubjektiven Überprüfbarkeit entzogen, hatte diese:

1. Wissenschaft im emphatischen Sinne zu sein, ihre Arbeitsschritte methodisch zu explizieren und Verfahren einer rationalen Textanalyse zu entwickeln. Sie hatte

2. kritische Wissenschaft zu sein, die Aneignung der Texte der Vergangenheit von einem reflektierten Gegenwartsstandpunkt aus vorzunehmen. Und sie hatte
3. Ideologiekritik im Sinne des jungen Marx zu sein, d.h. Wahrheit und historisch-gesellschaftlich bedingte Unwahrheit der Texte gleichermaßen aufzuweisen.

Ich habe, einige von Ihnen werden es bemerkt haben, den harten Argumentationsstil der 70er Jahre imitiert, der die Zustimmung des Lesers erzwingen wollte. Das Moment von Gewaltsamkeit, das darin steckte, war uns damals nicht bewußt. In Absetzung von der Werkimmanenz suchten wir eine rationale Wissenschaftssprache zu entwickeln, ohne den Zusammenhang von Rationalität und Herrschaft zu erkennen, den Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* dargelegt hatten. Die Selbstreflexion, die wir für uns in Anspruch nahmen, hatte manche blinde Flecken. Aber das wird wohl immer so sein. Auch die Kluft zwischen dem Hoffnungspathos von Ernst Bloch und der soziologischen Rationalität von Jürgen Habermas bereitete uns kein Kopfzerbrechen. Im Gegenteil, sie waren die Pole eines Kraftfelds, in dem sich unsere Arbeit entfalten konnte, dem Kraftfeld linker Theorie. Trotz oftmals harter Auseinandersetzungen gerade auch mit andern linken Positionen – Christa Bürger hat in ihrem Buch *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft* davon berichtet – gab es doch die wie immer auch vage Vorstellung eines Wir, die die Bestimmung eines gemeinsamen Feindes einschloß. Wie hieß es doch bei Carl Schmitt: „Der Feind ist die eigene Frage als Gestalt.“ Die Welt, in der wir lebten, war übersichtlich.

Unbequem war der Ort gleichwohl, den wir einnahmen: keiner Gruppe zugehörig, ohne *network*, wie man heute sagt, freischwebende linksbürgerliche Intellektuelle mit Hoffnungen auf einen demokratischen Sozialismus, auch methodisch in einem Dazwischen angesiedelt: zwischen formaler Literaturanalyse und marxistischer Ideologiekritik (für Marxisten war damals Formalismus ein Schimpfwort), entschieden, beide miteinander zu verknüpfen. Unseren Leitsatz fanden wir in einem Text des frühen (vormarxistischen) Lukács: „Das wirklich Soziale aber in der Literatur ist: die Form.“ Der Formalismus fragte: Welche Kunstmittel setzt der Autor ein, um welche Wirkungen hervorzurufen? Der Marxismus fragte: Welche gesellschaftlichen Kräfte sind hinter dem Tun des Autors am Werk? Wir wollten beide Fragen so miteinander verbinden, daß die formale Analyse die Antwort auf die Frage nach den gesellschaftlichen Kräften hinter dem Rücken des Autors gab. In meinen *Studien zur französischen Frühaufklärung* – meinem ersten Buch in der edition suhrkamp – habe ich dieses Kunststück offenbar fertiggebracht. Als unser Lyoner Kollege und Freund Joël Lefebvre die *Studien* gelesen hatte, sagte er trocken: „La mariée est trop belle“, was soviel bedeutet wie: Die Sache geht allzu glatt auf.

Der Funke zwischen den Polen, zwischen denen wir uns bewegten, sprang über, als Mai 1968 in Paris die Studentenrevolte ausbrach, eine Revolte, die wenig mit den großen Revolutionen der Vergangenheit gemein hatte, um so mehr aber mit der Umgestaltung des Lebens, von der die Surrealisten geträumt hatten. Zwei Jahre nach dem Tode André Bretons sprachen die Mauern von Paris die Sprache des Surrealismus: „Die Phantasie ergreift die Macht.“ – „Die Kunst ist tot, laßt uns das Alltagsleben befreien.“ – „Meine Wünsche sind die Wirklichkeit.“ Die Gegenwart war mit der surrealistischen Revolte der 20er Jahre in eine Konstellation eingetreten, die Benjamin in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* entwickelt hatte. Ihr schien es aufgegeben, das Versprechen des Surrealismus einzulösen und eine Veränderung des Alltags herbeizuführen, die darin bestand, die schöpferischen Energien jedes einzelnen nicht mehr im individuellen Kunstgenuß stillzustellen, sondern zur Gestaltung des eigenen Lebens und der zwischenmenschlichen Beziehungen zu nutzen. Die Illusion währte nicht lange. Bald zerfiel die Studentenbewegung in einander heftig bekämpfende dogmatische Gruppen, von denen jede den Anspruch erhob, den einzig richtigen Weg zur Revolution zu kennen. Aber zumindest für eine kurze Zeit war die Utopie einer anderen, nicht auf rücksichtsloser Selbstbehauptung des einzelnen beruhenden, sondern die kollektive Entfaltung aller ermöglichenden Gesellschaft der Verwirklichung nahe gewesen und hatte ein Potential von Hoffnung in die Welt gesetzt, von dem sich viele Jahre zehren ließ.

Benjamins Gedanke, daß jede Zeit sich in einer ganz bestimmten Vergangenheit wiedererkennt und daß es ihr aufgegeben ist, dieses Bild, das mit ihr zu verschwinden droht, der Nachwelt zu überliefern, war eine der Motivationen für mein Buch *Der französische Surrealismus*. Freilich, der Autor verstand sich nicht als Surrealist, der Benjamin in gewissem Sinne war, sondern als Wissenschaftler, auch wenn er seine Sympathien mit der Bewegung nicht verleugnete. Der Verlauf der Studentenbewegung zwang zu der Einsicht, daß anarchischer Protest leerlaufen konnte, und dementsprechend kritisch fiel auch das Bild des Surrealismus aus.

Wieder stoße ich rückblickend auf die Selbstpositionierung im Dazwischen. Das Buch sollte allen Ansprüchen an nachprüfbare Textanalyse genügen, aber zugleich mehr sein als eine distanzierte Darstellung einer Avantgardebewegung aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, es sollte, mit Joseph Beuys zu sprechen, „die Fackel weitertragen“, doch so, daß die Späteren aus den Fehlern ihrer Vorgänger lernen konnten. Von heute aus gesehen, sind das illusionäre Hoffnungen. Der Kapitalismus, der durch keine (auch noch so entstellte) sozialistische Alternative mehr beunruhigt ist, läßt, so scheint es, kaum den utopischen Gedanken eines anderen Lebens mehr zu, geschweige denn dessen Realisierung. Trotzdem, Literaturwissenschaft bedarf des Impulses von Hoffnungen und Illusionen, wenn sie nicht zur Verwalterin toten, von niemandem mehr gebrauchten Wissens verkommen will. Daß wir diesem traurigen Zustand nahegekom-

men sind, verrät das fast völlige Verschwinden eines öffentlichen Interesses für diese Wissenschaft. (Die gut besuchten öffentlichen Vorlesungen, die Renate Stauf hier in Braunschweig eingerichtet hat, sind eine erfreuliche Ausnahme, die zeigt, daß Tendenzen der Zeit umkehrbar sind, es also guten Grund gibt, auf bessere Zeiten zu hoffen.)

Um den historischen und lebensgeschichtlichen Kontext zu beschreiben, dem sich die *Theorie der Avantgarde* verdankt - dasjenige meiner Bücher, das eine bis heute andauernde Resonanz gefunden hat - müßte ich über schriftstellerische Fähigkeiten verfügen, die ich nicht habe. Und selbst wenn ich sie hätte, bin ich nicht sicher, ob Sie mir das Bild abnehmen würden. Ich spreche von der Gründungsphase der Universität Bremen, die damals landesweit als „rote Kaderschmiede“ verschrien war. Rot war die Universität schon, sie schimmerte in allen Schattierungen von dunklem Blutrot bis Hellrosa; aber von Kaderschmiede konnte nicht entfernt die Rede sein. Eher ähnelten die Versammlungen von Planern, Hochschullehrern und Studenten zunächst einer Art gruppendynamischer Dauerveranstaltung. Ich sehe uns noch in den unwirtlich neutralen Räumen des neuen Universitätsbaus fern der Stadt in eine nicht endende Diskussion verwickelt, wobei die Selbststilisierung der Akteure zu einem der Führer der großen Revolutionen noch das kleinste Übel war. Schneidend und unerbittlich das Urteil Saint-Justs gegen zwei Kollegen, die es gewagt hatten, Zweifel an der Sachkompetenz der Planer zu äußern. Es fehlte nur die Guillotine. Ein Lenin hämmerte Sätze in die Versammlung. Rhetorik triumphierte, dem entging keiner, der sich Gehör verschaffen wollte. (Die Polemik gegen Vulgärmaterialismus in der *Theorie der Avantgarde* geht direkt auf diese Situation zurück.) Bald jedoch erstarrte der anfängliche Elan im „stählernen Gehäuse der Bürokratie“ (Max Weber). Hier war für einen linksbürgerlichen Einzelgänger nichts zu bewegen. Aber der Rückzug an den Schreibtisch war keine bloß resignative Geste, er wurde vollzogen mit einem heute schwer mehr nachvollziehbaren Vertrauen in die Wirkungskraft von Theorie. Wer heute die frühen Schriften von Jürgen Habermas wiederliest, stößt darin auf das Motiv einer *theory in progress*, einer zu entwickelnden Theorie der spätkapitalistischen Gesellschaft, an der mitzuarbeiten sich jeder junge Wissenschaftler aufgerufen fühlen konnte. Während die aus dem Exil zurückgekehrten Vertreter der älteren Kritischen Theorie, vor allem Adorno, eine radikale Kritik der bestehenden Gesellschaft mit der These verbanden, daß die Chance einer Revolution endgültig verpaßt und die Möglichkeit politischen Handelns daher blockiert war, suchte Habermas die Impulse der Studentenbewegung in die Bahnen eines entschiedenen Reformismus zu lenken. Dabei kam der Theorie eine herausragende Bedeutung zu. Auf eine nicht näher bestimmbare Weise schien sie das entscheidende Mittel gesellschaftlicher Veränderung zu sein. Konnten wir doch schon in einem Brief des jungen Hegel (vom 28. 10. 1808) lesen: „Die theoretische Arbeit, überzeuge ich mich täglich mehr, bringt mehr zustande in der Welt als die praktische; ist



das Reich der Vorstellung revolutioniert, so hält die Wirklichkeit nicht aus.“ An dem Satz kann man sich noch heute aufrichten, wenn einen Zweifel am eigenen Tun überkommen. Alles Geschehen ist ja in Diskurse eingebunden, und Diskurse können wir verändern.

Es galt also die Grundlagen einer Kritischen Theorie der Literatur und Kunst zu entwerfen und zu diesem Behuf die ästhetische Theorie zu historisieren. Was der Autor darunter versteht, ist im ersten Kapitel der *Theorie der Avantgarde* nachzulesen; einen Gedanken aber möchte ich hervorheben. Er lautet: Kunstwerke sind uns nicht unmittelbar gegeben. Der Satz widerspricht dem Selbstverständnis des Kunstliebhabers, der sich der Unmittelbarkeit seines Erlebnisses sicher ist. Daß es sich dabei um eine Selbsttäuschung handelt, kann man sich durch ein kleines Gedankenexperiment verdeutlichen (zu andern Experimenten kommen wir Geisteswissenschaftler nicht). Jemand hat in einer Ausstellung ein Studienblatt Michelangelos gesehen, nun erfährt er durch einen Katalogbeitrag, daß die Forschung inzwischen das Blatt als Übungsstück eines Anfängers einstuft. Hatte er in der Ausstellung noch den Strich des Meisters bewundert, entdeckt er nun die Ungeschicklichkeiten des Schülers. An dem Blatt hat sich nichts geändert – außer dem Namen des Autors. Damit aber verliert es seinen Status als Kunstwerk. Da sich mit der Zuschreibung auch die Voreinstellung des Betrachters ändert, *sieht* er jetzt etwas anderes als vorher. Das Experiment zeigt: das Objekt wirkt nicht unmittelbar, sondern aufgrund des diskursiven Rahmens, der es – in diesem Fall durch die Zuschreibung an Michelangelo – als Kunstwerk ausweist und damit beim Betrachter eine ganz bestimmte Einstellung erzeugt. Überpointiert formuliert, der Künstler kann Objekte herstellen oder auch deren Herstellung verweigern, zum Kunstwerk wird beides durch das, was ich Institution Kunst genannt habe, den diskursiven und materiellen Rahmen, der sowohl den Produktions- als auch den Rezeptionsprozeß prägt. Sichtbar gemacht hat diesen Zusammenhang zuerst Marcel Duchamp, als er 1917 ein signiertes Urinoir auf eine Ausstellung schickte: durch den Akt des Signierens und den Ort seines Erscheinens wurde das Fabrik-Produkt zum Kunstwerk, und nun können Interpreten in dieser Skulptur plastische Werte entdecken.

Die These des Buches ist nun, daß die historischen Avantgarden sich dadurch von allen andern künstlerischen Bewegungen unterscheiden, daß sie nicht eine neue Kunst durchsetzen, sondern die Institution Kunst zerstören wollen, weil diese in der bürgerlichen Gesellschaft die kreativen Potentiale von der Lebenspraxis abspaltet. Genauer: daß sie eine Aufhebung der Institution Kunst im Hegelschen Wortsinne intendieren, eine Zerstörung, die zugleich Verwirklichung auf einer höheren Stufe wäre, Eingehen der Kunst in die Lebenspraxis. Der Angriff der Avantgarden auf die Institution Kunst hat diese nicht zerstört, wohl aber hat er sie erkennbar gemacht. Deshalb war die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft von den Avantgarden her zu konstruieren. Deren Dilemma

aber besteht darin, daß das, was als Provokation, Revolte, Anstoß zu radikaler gesellschaftlicher Veränderung intendiert war, heute im Museum zu betrachten ist. Der Erfolg der Avantgarden innerhalb der Institution Kunst ist zugleich das Signum ihres Scheiterns. Dieses sollte man freilich nicht im Sinne eines Erledigtseins verstehen, sondern eher als Wunde, die sich nicht schließen will. Es ist kein Zufall, daß seit dem Scheitern der Avantgarden die Frage nach der Grenze zwischen und dem Zusammenhang von Kunst und Leben die besten Künstler umtreibt.

Wenn es mir darum ginge, ein annähernd vollständiges Bild meiner bzw. unserer wissenschaftlichen Arbeiten zu geben, müßte ich jetzt darstellen, welche Schritte sich für uns aus der *Theorie der Avantgarde* ergaben. Es galt nämlich einerseits eine Institutionssoziologie zu entwickeln, die nicht mehr Einzelwerke historisch-gesellschaftlich zu erklären suchte, sondern danach fragte, wie und aufgrund welcher Kräfte sich die Institution Kunst historisch gewandelt hatte, z. B. wie es am Ende des 18. Jahrhunderts zur Ausbildung autonomer Literatur gekommen ist; andererseits die kritische Auseinandersetzung mit der Ästhetik aufzunehmen, die ja gleichsam den normativen Kern der Institution Kunst bildet. Ich begnüge mich mit der Feststellung, daß dieses zwieschlächtige Programm uns erneut in eine unbequeme Position versetzte: Als Historiker der Institution betrachteten wir diese von außen, als Kritiker der Ästhetik dagegen bewegten wir uns in ihr. Immer wieder der Spagat, dieses Berühren des Bodens an zwei möglichst weit voneinander entfernten Punkten, den ich zuerst im Gymnastik- und Tanzunterricht meiner Mutter gesehen habe – sie war in den 20er Jahren als junge Tänzerin von der Hoffnung beseelt, durch den Ausdruckstanz die Welt zu erlösen – der Spagat, der als Prinzip auch dem poetischen Bild der Surrealisten zugrunde liegt. Hatte ich, ohne es zu wissen, vielleicht Tänzer werden wollen und dann eine Tanzgeste in die Wissenschaft übertragen? Oder hatte ich, ohne mir dessen bewußt zu sein, eine Wissenschaft im Geiste des Surrealismus betrieben, der die Extreme aufeinander bezieht?

Die Arbeit des Geisteswissenschaftlers steht in ihrer Zeit und, wird man wohl hinzufügen müssen, fällt mit ihr. Nicht so sehr dadurch, daß sie durch neue wissenschaftliche Arbeiten überholt würde, wie dies in den Naturwissenschaften der Fall ist, sondern eher dadurch, daß die aus einer Epoche heraus entwickelten Fragestellungen in der darauf folgenden nicht mehr verstanden werden. Die 70er Jahre hatten die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Geschichte aufgeworfen. Von mehreren Verlagen wurden damals gleichzeitig großangelegte Sozialgeschichten der Literatur geplant; als die Bände dann in den 80er und 90er Jahren erschienen, wurden sie kaum mehr wahrgenommen. Um diesem Schicksal zu entgehen, habe ich um 1980 eine recht weit gediehene Funktionsgeschichte der Literatur, die die Abfolge der Institutionalisierungen der Literatur in Frankreich zwischen 1630 und 1890 behandeln sollte, der „nagenden Kritik der Mäuse“ (Karl Marx) überlassen.

Was war geschehen? Das Potential linker Hoffnungen war aufgezehrt. Die Fokussierung des öffentlichen Interesses auf bestimmte Fragestellungen, die uns seit den späten 60er Jahren umgetrieben hatten („mehr Demokratie wagen“, Demokratisierung der Hochschulen, Chancengleichheit), zerfiel. Christa Bürger und ich hatten uns immer als Lehrer verstanden, die es als ihr wesentliche Aufgabe ansahen, ihrerseits Lehrer wissenschaftlich auszubilden. Seit 1983 wurden, von Ausnahmen abgesehen, keine Lehrer mehr eingestellt. Man schaffte Magisterstudiengänge, in denen junge Geisteswissenschaftler darauf vorbereitet wurden, einen Antrag auf Sozialhilfe zu stellen (wie es damals in einem studentischen Flugblatt hieß). Die Perspektiven für die Jüngeren verdüsterten sich. Gleichzeitig zerfiel das linke Wir-Gefühl und mit ihm die im vergangenen Jahrzehnt schlechthin gegebene Orientierung in der Gesellschaft. Habermas gab das Stichwort der „neuen Unübersichtlichkeit“ aus, Lyotard sprach vom Ende der großen Erzählungen. Agile Kollegen wechselten die Orientierung, statt Adorno zitierten sie jetzt Derrida oder Lacan, änderten flink Konstruktion in Dekonstruktion.

Die Vorbemerkung der *Prosa der Moderne* von 1988 hält die veränderte Zeitwahrnehmung fest: „Konstruktion der Gegenwart, so lautet die Aufgabe, die Benjamin dem Historiker stellt [...]. Aber läßt sich unsere Gegenwart noch konstruieren?“ Die Frage zeigt an, daß die Autoren – Christa Bürger hat an dem Buch einen weitaus größeren Anteil, als darin erkennbar ist – sich nicht mehr in der Lage sahen, einen Gegenwartsstandpunkt anzugeben, von dem aus sie die Vergangenheit in den Blick nehmen konnten. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie damals die in der Tradition der Aufklärung stehende Subjektphilosophie und deren postmoderne Gegner über die Grundlagen des modernen Selbstverständnisses miteinander im Streit lagen. Die philosophische Debatte schien blockiert. In dieser Situation erblickten wir den einzig möglichen Ausweg darin, das Benjaminsche Verfahren der Konstruktion der Vergangenheit von einem Gegenwartsstandpunkt aus umzukehren und davon auszugehen, daß gleichsam an den Rändern eines Durchgangs durch die literarische Moderne sich die Umriss eines Bildes zeigen würden, das unsere Gegenwart erhellte. Ein solches Vorgehen setzte voraus, daß es literarische Erkenntnis gab, daß Literatur nicht bloß ästhetische Fluchträume bereitstellte, sondern ein ernstzunehmendes Medium der Erkenntnis war. Bestätigt fühlten wir uns in dieser Annahme durch die Tatsache, daß sowohl der Hegel der *Phänomenologie des Geistes* als auch die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* der Literatur nicht nur Denkanstöße verdankten, sondern von der Literatur her gedacht hatten.

Freilich konnte es nicht darum gehen, den philosophischen Gehalt der Werke aus deren Inhalten abzulesen; vielmehr war der von uns geplante Durchgang durch die literarische Moderne zugleich als Formgeschichte zu konzipieren. Nun entfiel aber mit dem Gegenwartsstandpunkt der Fortschritt als Darstellungsprinzip. Ein bloßes Nebeneinander von Einzelanalysen aber hätte unser Er-

kenntnisinteresse verfehlt. Die Antworten, die die Texte auf unsere Frage nach der Stellung des modernen Subjekts zu sich selbst und zur Welt gaben, waren daher nochmals zu reflektieren, und zwar auf doppelte Weise (erneut ein Spagat): Sie waren erkennbar zu machen als Resultate einer geschichtlichen Entwicklung, als Antworten auf geschichtliche Ereignisse (Französische Revolution, Junimassaker von 1848, Commune, Erster Weltkrieg) und zugleich als Entfaltung eines Problemzusammenhangs darzustellen. Ein Beispiel: Friedrich Schlegels Konzept der romantischen Ironie läßt sich als Antwort begreifen auf die mit der Französischen Revolution gemachte Erfahrung, daß eine gesellschaftliche Ordnung zusammenbrechen kann. Das aus der Welt traditionaler Bezüge herausgefallene Subjekt vermag alles zu kritisieren, aber nicht, sich für etwas Bestimmtes zu entscheiden; dazu bedürfte es eines Bodens, den es auch in sich nicht finden kann. Vor dem Absturz rettet es nur die ziellose Tätigkeit des Verstandes, der sich in die Extreme hineinbegibt, diese zusammenzwingend im Fragment. Der Ohnmacht gegenüber der Welt der Dinge entspricht die Allmacht des über die sprachlichen Zeichen verfügenden Ichs. Daß seine Allmacht reale Ohnmacht ist, dieser Gedanke ist erträglich nur, wenn das Ich ihn in seinen Willen aufnimmt. Das geschieht durch die Ironie. Mit ihr hebt das Ich sein Tun auf, zerstört sich selbst und versichert sich dadurch seiner Macht. Die Formel der Positionierung des Ichs in einer aus den Fugen gegangenen Welt, die Friedrich Schlegel entdeckt hat, entspringt einer bestimmten historischen Situation (was nicht heißt, daß sie kausal aus dieser herzuleiten wäre; es gibt andere Antworten auf dieselbe Situation, z. B. die Hegels). Aber die Formel ist nicht an diese Situation gebunden, und dementsprechend ist sie auch nicht durch spätere Bestimmungen des Verhältnisses von Ich und Welt überholbar; vielmehr kann sie in andern geschichtlichen Konstellationen wiederaufgenommen oder neu erfunden werden. Sartre tut dies mit der Schlegelschen Ironie-Formel, wenn er im Zweiten Weltkrieg die Kategorie der Selbstwahl für sich entdeckt. Durch die Einberufung zum Militär hat er von einem Tag zum andern alle Koordinaten seines bisherigen Lebens verloren: Paris, seine Freunde, sein Schreiben. Wie seine Kameraden ist er in Gefahr, in eine Depression zu verfallen. Um dem zu entgehen, betrachtet er sein Im-Krieg-Sein, *als ob* er es gewählt hätte, und verwandelt dadurch seine reale Ohnmacht in die Allmacht dessen, dem von außen nichts zustoßen kann, da er alles sich selbst verdankt. Wie die Schlegelsche Ironie-Formel ist auch die Sartresche Selbstwahl ein Spiel, und beide Autoren sind sich dessen bewußt. Aber ein Spiel, das insofern existentiell genannt werden kann, als es die Einstellung des Subjekts zur Welt grundsätzlich verändert.

Aber wo bleibt, werden Sie fragen, das gegenwärtige Ich, dem das Erkenntnisinteresse der Autoren galt? Es zeigt sich, wie gesagt, an den Rändern der Analysen. Es ähnelt jener reflektierenden Bewußtseinsinstanz, die es Heinrich Heine gestattet, das weltgestaltende moderne Ich und den „armen Poeten“, der den alten Zeiten nachtrauert, sich wechselseitig kritisieren zu lassen. Es erkennt die

verschiedenen Positionen, die das Ich in der Moderne der Welt gegenüber eingenommen hat und auch in bestimmten Konstellationen wieder einnehmen kann, aber diese Erkenntnis hat keine Bedeutung mehr für sein Tun. Aus dem Projekt Kritischer Literaturwissenschaft ist unter dem Druck der Verhältnisse eine Theorie beinahe im antiken Wortsinne geworden: Betrachtung nicht des Kosmos, aber der sich wandelnden Beziehungen von Ich und Welt.

In der *Prosa der Moderne* werden die einzelnen Gestalten moderner Subjektivität noch in der Geschichte verortet; in dem acht Jahre später erschienenen Buch *Das Verschwinden des Subjekts* tritt diese Betrachtungsweise in den Hintergrund. Als geschichtlich gilt dem Autor jetzt einzig die zu Beginn der Moderne entstehende Konstellation, die das weltgestaltende Ich Descartes' mit seinem Widerpart, dem Angst-Ich Pascals, bildet. Die Selbstsetzung des Ichs, das sich die Welt untertan macht, und das Ich, das in der Angst verschwindet, Anfang und Ende einer möglichen Verlaufsgeschichte des Subjekts, treten in *einer* Epoche auf. Die Geschichte der Subjektivität läßt sich also nicht mehr in die Form der herkömmlichen Erzählung bringen; sie stellt sich vielmehr als Abfolge von Positionen dar, die durch eine Ausgangskonstellation bestimmt sind. Nicht ganz zu Unrecht könnte ein Kritiker vom Schlage eines Georg Lukács daran die wachsende Resignation des linksbürgerlichen Intellektuellen ablesen. Freilich, der Autor selbst hat durchaus ein Bewußtsein davon, wie seine eigene geschichtliche Situation sich in den Text einschreibt. In einer Zeit lebend, die „keinen positiven Begriff von Zukunft mehr hat“, wie es in *Das Verschwinden des Subjekts* heißt, schreibt er weder eine Emanzipationsgeschichte (die Geschichte der Befreiung von einem als Zwang begriffenen Subjekt) noch eine Verfallsgeschichte (die Geschichte des Verlusts eines identischen Ichs), sondern eine Geschichte im Stillstand. Vielleicht ist es nicht allzu vermessen zu behaupten, das Buch stelle „ein unwiederbringliches Bild“ (Benjamin) der modernen Subjektivität dar, das unserer Zeit.

Ich hebe die Veränderungen in der Einstellung des Verfassers so überdeutlich hervor, um sichtbar zu machen, daß die Bücher eines Autors ebenso die einer Zeit sind wie die eines Individuums. Nicht nur in dem Sinne, daß sie zu ihrer Zeit gehören, sondern daß die Zeit epochale Möglichkeiten des Denkens eröffnet und diese auch zugleich begrenzt. Dieser aus der Geschichtsphilosophie Hegels stammende Gedanke, dem Lukács das Konzept des historisch möglichen Bewußtseins abgewonnen hat, behält seine Gültigkeit auch dann, wenn das Vertrauen in eine Geschichtsphilosophie geschwunden ist.

Zwischen die beiden Bücher, von denen ich zuletzt gesprochen habe, fällt der Zusammenbruch des Sozialismus, ein Ereignis, das für uns, die wir uns nach wie vor der Linken zurechneten (obwohl das in den 80er Jahren immer schwieriger wurde) eine tiefe Verunsicherung mit sich bringen mußte. Wie würde, fragten wir uns, eine kapitalistische Gesellschaft aussehen, die sich nicht mehr in Riva-

lität zu einem (sei es auch noch so schlechten) Sozialismus befand? Die Rede von der Marktwirtschaft ohne Wenn und Aber, die aus der ehemaligen DDR herüberklang, hatte etwas Bedrohliches. Neue Suchbewegungen wurden notwendig, die bis heute andauern.

Christa Bürger befand sich damals bereits seit einer Reihe von Jahren auf einem neuen Weg, der sie von der herkömmlichen Literaturwissenschaft zu einem essayistischen Schreiben führte, das den Schreibgesten von Frauen zwischen Klassik und Romantik nachspürte, jener „mittleren Sphäre“ zwischen autonomer Literatur und Trivalliteratur. Dafür entwickelte sie eine Schreibweise, die, den harten Argumentationsstil der 70er Jahre hinter sich lassend, sich ihren Gegenständen anschmiegt, in der das Pronomen der ersten Person Singular nicht mehr das austauschbare Subjekt der Wissenschaftlerin bezeichnet, sondern das Ich der Autorin.

Ich bin einen andern Weg gegangen. Herausgefordert durch die Faszination, die das poststrukturalistische Denken gerade für die Begabtesten unter den Studierenden damals hatte, suchte ich nach einer Form der Auseinandersetzung, die nicht von vornherein den Standpunkt der Kritik gegenüber diesem Denken bezog, sondern sich darauf einließ und zugleich die Faszination zu verstehen suchte, die davon ausging. Ich erinnere mich noch, wie ich in meiner Kladde zunächst recht abstrakte Überlegungen darüber anstellte, ob ein solches Vorhaben nicht eine fiktive Darstellungsform verlangte, dann aber entschlossen daranging, es auszuprobieren. Ich borgte mir aus dem *Doktor Faustus* Thomas Manns die Erzählerfigur aus, den Studienrat Serenus Zeitbloom, und überschrieb ihm mit ein paar literarischen Übertreibungen meine Erfahrungen. Ich erzählte von den Debatten um das postmoderne Denken, die wir mit einer Hegelianerin, einem Lacanianer und einigen Studenten geführt hatten. Auf diese Weise wurde, fast ohne mein Zutun, erkennbar, daß die Entscheidung für eine Theorie oft weniger auf deren argumentative Stärke zurückgeht als auf die Bedürfnisse des Ichs. Zu meinem Erstaunen „lief“ der Text. Der durch Ironie gebrochene Stil betulicher Distanziertheit, der den Thomas Mannschen Erzähler charakterisiert, stand mir zu Gebote, als hätte ich ihn zeit meines Lebens gepflegt; dabei war es fast 40 Jahre her, daß der Abiturient den aussichtslosen Versuch unternommen hatte, Thomas Mann parodierend, die Geschichte seiner Familie zu erzählen. Nie wieder habe ich ein Buch mit so anhaltender Beglückung geschrieben wie dieses, das dann den Titel *Die Tränen des Odysseus* erhielt.

Warum dieser Titel? Geht es in dem Buch nicht um das poststrukturalistische Denken und die Faszination, die es damals auslöste? Sicherlich, aber es geht noch um vieles mehr. Es geht auch um das Rätsel des Erzählens. Warum weint Odysseus, als der Sänger Domodokos ihm im Lied vom Fall Trojas erzählt und von seinen eigenen Taten? Er weint, meint der Autor, weil ihm darin seine eigene Vergangenheit als abgeschlossene entgegentritt, er über sie die Deutungs-

macht endgültig verloren hat. Sehen Sie, auch ich habe Ihnen dies alles nur erzählt, weil mich sonst die Laudatio von Renate Stauf zum Weinen gebracht hätte wie Odysseus...